KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN.

KUNST UND PUBLIKUM.

REDE

ZUR

FEIER DES ALLERHÖCHSTEN GEBURTSTAGES
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1899

IN DER

ÖFFENTLICHEN SITZUNG
DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE

GEHALTEN

VON

PROFESSOR DR. HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONAL-GALERIE
UND SENATOR DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE.

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE.

BERLIN.
ERNST SIEGFRIED MITTLER UND SOHN
KÖNIGLICHE HOFBUCHHANDLUNG
KOCHSTRASSE 68—71.



KÖNIGLICHE AKADEMIE DER KÜNSTE ZU BERLIN.

KUNST UND PUBLIKUM.

REDE

ZUR

FEIER DES ALLERHÖCHSTEN GEBURTSTAGES
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1899

IN DER

ÖFFENTLICHEN SITZUNG
DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE

GEHALTEN

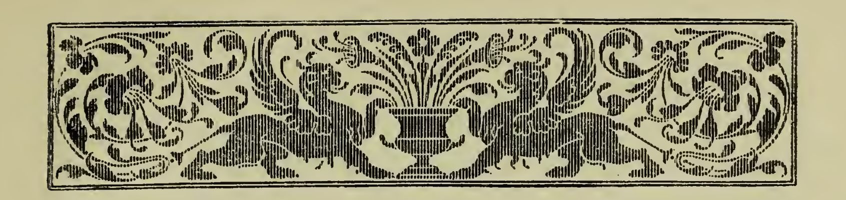
VON

PROFESSOR DR. HUGO VON TSCHUDI,

DIREKTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONAL-GALERIE
UND SENATOR DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER KÜNSTE.

ZWEITE UNVERÄNDERTE AUFLAGE.

BERLIN.
ERNST SIEGFRIED MITTLER UND SOHN
KÖNIGLICHE HOFBUCHHANDLUNG
KOCHSTRASSE 68—71.



HOCHGEEHRTE FESTGENOSSEN!

Abermals sind Sie dem Rufe der Königlichen Akademie der Künste gefolgt, um gemeinsam mit ihr des Kaisers Geburtstag zu feiern. Es ist eine glückliche Fügung, dass diese Körperschaft, der die Pflege und Förderung der feinsten Kulturblüthe im Staate anvertraut ist, sich mit dem Staatsoberhaupt, dem sie ihre Huldigung darbringt, Eins weiss in der Erkenntniss der hohen Aufgabe. Mit Staunen haben wir es erlebt, wie eine jugendliche Kraft, die nach kriegerischen Thaten zu drängen schien, sich männlich zu beherrschen verstand, um auf dem Boden, der in schweren Kämpfen bestellt worden ist, eine friedliche Saat zur Reife zu bringen. Das Hinscheiden des letzten grossen Zeugen einer grossen Zeit hat es uns wieder nahe gebracht, dass jetzt Mächte einer anderen Ordnung die Führung übernommen haben. Immer deutlicher spiegelt sich diese Wandlung auch in der Entfaltung der bildenden Künste wieder.

Der heroische Inhalt jener Jahre des politischen Aufschwunges hat den künstlerischen Niederschlag nicht gehabt, den man vielfach erwartete und gelegentlich erzwingen wollte. Es zeigte sich, was übrigens den Geschichtskundigen nicht

fremd war, dass sich der künstlerische Aufschwung nach seinen eigenen Gesetzen und in einer im Voraus kaum bestimmbaren Richtung vollzieht. Man kann die Kunst nicht machen, sie entsteht von selbst, wo die Bedingungen ihres Wachsthums gegeben sind. Weniger den Hintergrund bedeutender Ereignisse braucht sie als die Unterlage materiellen Wohlstandes. Sie ist immer ein Luxus, wie der früheste, so auch der höchste. Der dreissigjährige Krieg mit seinem Reichthum an dramatischen Momenten und geistigem Zündstoff vernichtete die Kunst Deutschlands auf Jahrzehnte hinaus, während zur selben Zeit die Reichthümer, die auf ungezählten Schiffen den flandrischen und holländischen Häfen zugeführt wurden, die Malerschulen der Niederlande zu einer Blüthe sondergleichen erhoben.

Nicht ungünstig lagen in Deutschland die Dinge nach Schluss des letzten grossen Krieges. Er hatte das Land nicht nur nicht verarmt, sondern der Regierung Geld, ungewohnt viel Geld in die Hand gegeben. Und man fühlte das Bedürfniss, die grossen Ereignisse von der Malerei verherrlichen zu lassen. Wenn dennoch die Resultate häufig weder den hohen Absichten, noch den grossen Mitteln entsprachen, so lag das an mancherlei Ursachen. Aufgaben wurden der Malerei gestellt, auf die sie nicht vorbereitet war. Das Schwerste verlangte man von ihr, die künstlerische Gestaltung eines unkünstlerischen Stoffes. Man wollte monumentale Wirkung und forderte gleichzeitig dokumentarische Genauigkeit. Man verlangte historische Gemälde und erhielt gemalte Historien. Der Künstler stand dem Grossen, das er schildern sollte, zu nahe und schilderte das Kleine, das er übersehen konnte. Es fehlte der Abstand, dessen die künstlerische Phantasie bedarf, um einen historischen Stoff nicht nach seiner zufälligen Erscheinung, sondern in

seinem inneren Wesen zu erfassen. Hundert Jahre mussten vergehen, bis die Fridericianische Zeit ihre künstlerische Wiedergeburt erlebte. Keiner der zeitgenössischen Maler wäre im Stande gewesen, das Bild des grossen Königs und seiner Generale mit der zwingenden Wahrheit des innerlich Geschauten vor uns hinzustellen, wie es dem Meister des 19. Jahrhunderts glückte. Und noch etwas trug Schuld an dem Misslingen, vielleicht das Entscheidendste, man verlangte die monumentale Gebärde des Historienbildes in einem Moment von der Malerei, da ihr ganzes Sehnen nach einer völlig anderen Richtung drängte. Gewiss ist, dass ein frischer, entwickelungsstarker Zug in den künstlerischen Betrieb erst mit dem allgemeinen wirthschaftlichen Aufblühen Deutschlands kam, und dass nun die Maler in der Wahl ihres Stoffes weit abwichen von dem, worin man geneigt war, den für die neue deutsche Kunst gegebenen Inhalt zu sehen. Die gleiche Erscheinung wiederholt sich auf dem Gebiete der dramatischen Poesie.

Der wirthschaftliche Aufschwung in diesem Zusammenhang bedeutet nichts Anderes als die Schaffung eines grossen Publikums. Darüber kann kein Zweifel sein, dass die Maler heute ein grösseres Publikum haben als zu irgend einer anderen Zeit. Ein beredtes Zeugniss bietet unser beängstigend anschwellendes Ausstellungswesen. An die grossen, zum Theil internationalen Schaustellungen in den künstlerischen Hauptzentren reihen sich, mit bestem Gelingen, ähnliche, aber gewähltere Veranstaltungen in kleineren Städten. Staatliche Institute, wie die Nationalgalerie und die Akademie, hatten mit der Vorführung der Werke einzelner Meister überraschende Erfolge. Zahlreiche Privatunternehmungen überbieten sich in dem Bestreben, in buntem Wechsel den Schaulustigen immer neues

Material hinzustellen, und da sie geschäftliche Zwecke verfolgen, so müssen sie wohl einem Bedürfniss entsprechen.

An Interesse für die künstlerische Thätigkeit fehlt es also nicht, es fragt sich nur, welcher Art dieses Interesse ist, und ob es sich der Kunst förderlich erweist. Dieser Frage näher zu treten, verlohnt sich wohl, denn sie führt unmittelbar hin zum Wesen der künstlerischen Produktion, und wenn es auch keine neuen Wahrheiten sind, die hier ausgesprochen werden sollen, so ist es manchmal ebenso wichtig, alten Wahrheiten aufs Neue ins Auge zu schauen.

Das Eigenthümliche dieses modernen Publikums ist seine Zahl, seine ungleichartige Zusammensetzung und seine Unkultur in künstlerischen Dingen. In dieser Ausdehnung eine ganz moderne Erscheinung, hängt es in seinen Ursprüngen mit dem Heraufkommen des Bürgerstandes in Folge der französischen Revolution zusammen.

An Stelle der aristokratischen Gesellschaft, zu deren traditioneller Bildung ein bestimmtes Verhältniss zu den Künsten gehörte, trat nun eine aus den heterogensten Elementen zusammengewürfelte Menge, die sich überdies in ihren Bestandtheilen stets erneute und zudem meist keine Zeit, vielfach kein Geld und vor Allem noch keinen Sinn für die Bedürfnisse einer verfeinerten Lebensführung hatte. Die einzige und sehr wichtige Ausnahme machte England, wo keinerlei gesellschaftliche Umwälzung die Tradition zwischen dem 18. und 19. Jahrhundert zerrissen hatte. Weder die Kontinuität der künstlerischen Entwickelung noch die des kunstfordernden Publikums ward dort unterbrochen. So kam es, dass auf dem Gebiet der Malerei wiederholt, besonders aber in den ersten Dezennien dieses Jahrhunderts, starke An-

regungen von England ausgehen konnten. Noch mehr machte sich das Uebergewicht da geltend, wo zwar nicht das letzte und höchste Kunstempfinden, aber das Kunstbedürfniss des täglichen Lebens seine Rechnung findet, im Kunsthandwerk. Was allen unseren Kunstgewerbemuseen mit ihren den Jahrhunderten entlehnten Vorbildersammlungen und ihrem systematischen Unterricht zu schaffen nicht gelang — ein lebendiger Stil — der erwuchs in England ganz organisch auf dem Boden eines Publikums, das nie aufgehört hatte, seine Existenz nach den Anforderungen eines gebildeten Geschmackes auszugestalten. Eben jetzt ist dieser englische Stil, durch das Auftreten neuer schöpferischer Kräfte vielfach abgewandelt und verfeinert, im Begriff, sich die Welt zu erobern. Auch das beweist, wie sehr sich die Aufnahmefähigkeit des europäischen kontinentalen Publikums für Kunst gesteigert hat.

Gerade diese Ausdehnung des modernen Publikums hat aber für den Künstler schwere Nachtheile. Eine intimere Fühlung zwischen beiden ist fast gänzlich ausgeschlossen. In den meisten Fällen weiss der Künstler nicht, für wen er schafft, ob er überhaupt für Jemanden schafft. Man glaube nicht, dass das belanglos sei. Die Kunst ist eine soziale Erscheinung. Die Konzeption des künstlerischen Gedankens ist die unabhängige That des Schaffenden, das Kunstwerk selbst ist die Mittheilung dieses Gedankens an Andere. Nun wendet es sich an diejenigen, die im Stande sind, es aufzunehmen, um in ihnen die Empfindungen und Eindrücke zu wecken, denen es selbst seine Entstehung verdankt. Diese gleichgestimmten Seelen nicht, oder doch nicht sofort zu finden, hat auch auf die selbständigsten Naturen lähmend gewirkt. Je höher ein Künstler steht, um so spärlicher wird sein Publikum sein, aber

auch das Durchschnittstalent kann jetzt mit Sicherheit auf ein solches nicht rechnen.

Eine grosse unbekannte Menge steht dem Künstler gegenüber mit den verschiedenartigsten, meist sehr wenig verfeinerten Kunstbedürfnissen. Auf den Ausstellungen kann er sie durch die Säle ziehen sehen, stumpf und gelangweilt, mit müden Blicken über die endlosen Bilderreihen schweifend, da nur verweilend, wo ein besonderes Geschehniss die Neugier reizt oder eine süsslich glatte Malerei für künstlerische Vollendung bestaunt wird.

Und doch sind diese Ausstellungen eben der Platz, wo der Künstler mit seinem Publikum Fühlung suchen will. Einen Markt hat man die Ausstellungen genannt, und das wäre nicht das Schlimmste, was sie sein könnten. Der Ausdruck ist insofern euphemistisch, als der Abschluss der Geschäfte in keinem Verhältniss steht, weder zu der Zahl der Besucher noch zu der der Werke. Nichts illustrirt den Mangel an Fühlung zwischen Publikum und Künstlern besser, als dieses Missverhältniss zwischen Angebot und Nachfrage. Denn um verkauft zu werden, wurde doch der weitaus grösste Theil der Bilder gemalt. Schlimme Schäden der modernen Produktion finden hierin ihre Erklärung. Die Nothwendigkeit, den Beschauer anzulocken, verführt zu einer reklamenhaften Wahl der Stoffe, der Wunsch, ihn festzuhalten und kauflustig zu stimmen dazu, in der Durchführung dem Allerweltsgeschmack, der eben keiner ist, zu schmeicheln. Es gehört ein starkes künstlerisches Gewissen dazu, bei diesem Wettlauf um die Gunst des Unbekannten nicht mitzuthun.

Keine Kunstblüthe der christlichen Welt hat gleich ungünstige Bedingungen aufzuweisen. In der grossen Zeit der

italienischen Renaissance, wie in den Niederlanden im 15. Jahrhundert und im 17. Jahrhundert in Spanien, waren es im Wesentlichen nur zweierlei Arten von Werken, deren Anfertigung verlangt und immer wieder verlangt wurde, das Andachtsbild und das Porträt. Auftraggeber waren der Klerus und die geringe Zahl der durch Macht und Reichthum ausgezeichneten Familien, die Fürsten an der Spitze. Die grosse Menge trat mit der Kunst nur insoweit in Berührung, als sie ihr durch die Kirche in Form von Erzählungen der biblischen Geschichte und Darstellungen der Heiligenlegende übermittelt wurde. Unmittelbarer an die breite Masse des Volkes wandten sich nur die Meister der Griffelkunst. Dürer hatte durch seine Kupferstiche und Holzschnitte wohl ein grösseres Publikum, als irgend ein gleichzeitiger Künstler. Freilich darf man nicht glauben, dass seine Blätter ihres künstlerischen Gehaltes wegen, wie etwa von einem modernen Sammler, gekauft worden wären. Was sie erzählten, war es, um dessentwillen sie gesucht wurden. Nicht ästhetisches Ergötzen, sondern religiöse Erbauung verlangte man von ihnen. Aber auch die französischen Maler des vergangenen Jahrhunderts wandten sich mit ihren galanten Darstellungen an den engen Kreis derjenigen Gesellschaft, deren heiteren und oberflächlichen Lebensgenuss sie durch die raffinirten Mittel ihrer Kunst verklärten. Immer war es ein knapp umschriebenes Stoffgebiet, das die Konzentration auf die künstlerische Ausdrucksform erleichterte und ein zwar kleines, aber konstantes Publikum, das durch die traditionelle Gewöhnung befähigt wurde, den künstlerischen Intentionen zu folgen.

Abweichende Verhältnisse weist nur die Glanzperiode der holländischen Malerei auf. Die beiden Hauptkonsumenten für

Kunst, Aristokratie und Klerus, wurden durch die Republik und den Protestantismus weggefegt. An ihrer Stelle schuf der allgemein und rasch steigende Wohlstand ein ausgedehntes, aber noch wenig kultivirtes Publikum, dessen Luxusbedürfniss ein überraschendes Anschwellen der künstlerischen Produktion hervorrief. Es ist interessant zu sehen, welcher Art diese Produktion ist. Einen breiten Raum nimmt das Porträt ein, als sichtbarer Ausdruck der in weitestem Umfange zur Geltung gekommenen Persönlichkeit. Das Andachtsbild, für das in den durch die Bilderstürme gesäuberten Kirchen keine Stätte mehr ist, verschwindet fast gänzlich. Es verdient beachtet zu werden, dass an dessen Stelle nun nicht etwa Schilderungen aus dem achtzigjährigen Unabhängigkeitskampfe traten. Dieser bot nichts, was die frei wählende künstlerische Phantasie angeregt hätte. Das einzige Bild grossen Stils, das diesen Kämpfen seinen Inhalt entlehnt, ist die Uebergabe von Breda, die Philipp IV. bei seinem Hofmaler bestellte. Dagegen tritt nun die Schilderung des Volkslebens und vor Allem der Landschaft in einer bisher nie dagewesenen Weise in den Vordergrund.

Die Aehnlichkeit mit den Erscheinungen des modernen Kunstschaffens ist in die Augen springend. Auch hier wurde der religiöse Inhalt der früheren Malerei durch kein Stoffgebiet von gleich allgemeinem Interesse und unmittelbarer Verständlichkeit ersetzt. Die herrschende Stellung der Landschaftsmalerei ist, allerdings nur zum Theil, mit in diesem Mangel begründet. Sie am ehesten kommt einem allgemeinen Bedürfniss des Publikums entgegen, und leichter enthält sie sich der auf anderen Darstellungsgebieten vielfach so gewaltsam hervortretenden Versuchung, Aufmerksamkeit zu erzwingen.

Ja, sie ist von einer in künstlerischem Sinne erzieherischen Bedeutung, die nicht unterschätzt werden darf. Während das Figurenbild durch die erzählte Geschichte den Beschauer von dem Wesentlichen auf das Nebensächliche abzieht, gelingt es der Landschaftsmalerei eher, das Interesse auf die malerische Ausdrucksform zu konzentriren. —

Die grossen Bilderausstellungen zeigen, dass Angebot und Nachfrage nicht annähernd im Gleichgewicht stehen. Den Grund dafür ausschliesslich in einer künstlerischen Ueberproduktion zu sehen, dürfte kaum ohne Weiteres angehen; man müsste denn nachweisen, dass nur die besten Bilder gekauft werden und die minderwerthigen keine Abnehmer finden. So optimistisch wird kein nüchterner Beobachter urtheilen, ja, er möchte eher geneigt sein, das Gegentheil zu konstatiren. Die Ursache ist vielmehr beim Publikum zu suchen. Es fehlt ihm im Allgemeinen nicht sowohl an der Kaufkraft, als an dem lebendigen Bedürfniss, mit Kunst in nähere und dauernde Berührung zu kommen. Aber auch wo dieses vorhanden ist und sich nicht etwa mit Surrogaten begnügt, wird es nur in den seltensten Fällen durch einen kultivirten Geschmack unterstützt. Dass ein solcher der grossen Menge je in höherem Maasse zu Theil ward als heute, darf füglich bezweifelt werden. Ebenso sicher ist, dass jene feiner organisirten Naturen, die im Stande sind, ein Kunstwerk lebendig nachzuempfinden, es wie in einem neuen Schöpfungsakt sich zu eigen zu machen, zu allen Zeiten eine kleine Minderheit bildeten. Zwischen diesen beiden Extremen liegt nun jenes Publikum, auf das sich unsere Kunst im Wesentlichen angewiesen sieht. Es umfasst die Bildung und den Reichthum. Von ihm werden die Modewerthe geprägt. Es entscheidet über das, was als

gut und schlecht gilt. Es setzt die Künstler in Nahrung oder lässt sie darben. Dieses Publikum ist heute breiter als zu irgend einer Epoche hoher Kunstentfaltung, aber zugleich fehlen ihm mehr als je diejenigen angeborenen und erworbenen Eigenschaften, die man unter den Begriff der künstlerischen Kultur zusammenfassen kann.

Dabei ist es merkwürdig, dass sich dieses Publikum seines Mangels kaum bewusst wird. Aufrichtige Naturen geben wohl gelegentlich vor neueren Erscheinungen zu, dass ihnen hier das Verständniss fehle, womit sie aber eigentlich meinen, dass dies unreife Versuche oder Extravaganzen seien, mit denen sich ernstlich zu beschäftigen, kaum lohne. Und sie sind um so überzeugter, der allgemein als solcher anerkannten Kunst gegenüber wohl ihren Mann zu stellen. Sie würden den für sehr naiv halten, der, weil er überhaupt hört, glaubte, ein musikalisches Gehör zu besitzen, und bedenken nicht, dass für das Auge der gleiche Qualitätsunterschied besteht. Der Unfähigkeit, Tonintervalle zu erfassen, den Rhythmus zu empfinden, harmonischen oder melodischen Kombinationen zu folgen, entspricht hier der Mangel, den Linienreiz oder das innere Leben der Form nachzufühlen, die unendliche Mannigfaltigkeit des Spiels von Licht und Luft, die Harmonie starker Farben oder die feineren Wirkungen toniger Stimmungen zu erkennen. Unmusikalisch nennt man Jene, denen die Grundlage zur Aufnahme tonkünstlerischer Werke abgeht; auf dem Gebiete der bildenden Künste fehlt, worauf als auf ein charakteristisches Zeichen mit Recht schon hingewiesen wurde, eine entsprechende Benennung. Der Grund, weshalb dieser Zustand nicht ebenso voll und klar ins Bewusstsein trat, ist leicht zu errathen. Er liegt darin, dass die Wirkung

eines Gemäldes, einer Skulptur sich nicht im künstlerischen Ausdruck erschöpft. Sie haben einen Inhalt, der mehr oder weniger im Stande ist, ein selbständiges, von der Darstellungsform unabhängiges Interesse zu erwecken. Man kann sagen, dass alle Diejenigen, und ihrer sind nicht Wenige, deren Blick nicht über den Gegenstand des Kunstwerkes hinausgeht, künstlerisch blind sind.

Es ist klar, dass es zahlreiche Abstufungen giebt, die von der absoluten Kunstblindheit über mehr oder weniger günstige Anlagen, die durch Gewöhnung und Schulung ausgebildet werden können, bis zur sensitivsten Empfänglichkeit emporführen. Wer Gelegenheit hat, das Verhalten von mancherlei Publikum vor den gleichen Bildern zu beobachten, wird bemerkt haben, wie überraschend leicht zuweilen selbst ungeübten Augen das Nachfühlen malerischer Feinheiten ist, wie mühsam Andere durch wiederholtes Betrachten herangezogen werden müssen, und wie wiederum Welche — die Meisten — Werken gegenüber, die ihnen inhaltlich nicht entgegenkommen, völlig versagen. Wie es ein Irrthum wäre, wenn der mit musikalischem Gehör Begabte sich eben deswegen für befähigt hielte, ein Tonwerk ganz zu erfassen oder gar zu beurtheilen, so ist auch die Anlage zu künstlerischem Sehen erst die Voraussetzung für das völlige Nachempfinden des malerischen oder plastischen Kunstwerkes. Hier ist der Punkt, wo die künstlerische Erziehung einzusetzen hat. Ihre Nothwendigkeit wird allgemein anerkannt, über ihre Wege herrscht nicht dieselbe Einigkeit. Am bedenklichsten erscheint wohl die vielfach als Allheilmittel angepriesene Heranbildung des Dilettantismus. Die Gefahr liegt nahe, dass sich das dilettantische Können überschätzt und den prinzipiellen Unterschied

zwischen seinem eigenen Gebahren und dem künstlerischen Schaffen übersieht. Daher beim Dilettanten so häufig die übertriebene Hochachtung vor dem, was sich durch blosse Schulung erreichen lässt, der gemeinen Richtigkeit und äusserlichen Vollendung, und das Verkennen der eigentlich produktiven Kräfte.

Der sicherste Weg, zum Verständniss der Kunst zu gelangen, wird immer der sein, dass sich das Publikum durch wiederholtes vorurtheilsloses Anschauen des Besten selbst erzieht. Das scheint einfacher, als es in Wirklichkeit ist. An der Gelegenheit zum Schauen fehlt es wenigstens in den grösseren Städten nicht. Schwieriger schon ist es, sich über das Beste zu einigen, indess bieten doch die öffentlichen Sammlungen ein meist gesichtetes Material. Auch die Ausstellungen könnten fördernder wirken, als es gemeiniglich der Fall, durch Beschränkung auf die ehrliche künstlerische Arbeit und Ausschliessung aller der Werke, die zum Geschmack des grossen Publikums niedersteigen, statt ihn zu heben. Am schlimmsten steht es um die Vorurtheilslosigkeit, denkt man all der missverstandenen Schlagworte und populär gewordenen Axiome der Studirstubenästhetik, mit denen dem Publikum der Zugang zum Kunstwerk erschwert ist. Welch' irreführende Bedeutung wird nicht den stolzen Forderungen der Schönheit, des Idealismus, der Nationalität untergelegt.

Dieser letztere Ausdruck heisst, von seinem schutzzöllnerischen Beigeschmack abgesehen, und geprüft auf seine wahre Bedeutung, dass der Schaffende aus sich selbst schöpfen soll. Jeder ursprüngliche Künstler ist national, insofern er das Volksthum, dem er entspringt, ungetrübt von fremden Zusätzen zum Ausdruck bringt. Die künstlerische Unselbständigkeit

aber erscheint nicht besser, wenn sie sich auf einen Landsmann, als wenn sie sich auf einen Ausländer stützt. Nicht heissen kann dieser Ausdruck, dass man sich mit chinesischer Selbstgefälligkeit von allen ausserhalb der eigenen Grenzpfähle sich ergebenden künstlerischen Fortschritten, betreffen sie nun die Technik oder die Darstellungsart oder die Formanschauung, abschliessen soll. Es war gewiss nicht unnational von den Italienern der Renaissance, dass sie die flandrische Oelmalerei übernahmen, oder von den nordischen Künstlern, dass sie sich die in Italien erfolgte Ausbildung der malerischen Perspektive nutzbar machten, oder von den europäischen Malern, als sie sich von dem capriciösen Linienzauber und dem koloristischen Geschmack japanischer Meister anregen liessen. Nicht kann dieser Ausdruck heissen, dass man gegenständlich nun ausschliesslich das Nationale zu wählen, dass ein deutscher Landschafter zum Beispiel nur seine Heimath zu schildern habe. Es gab sehr deutsche Maler, die fast nur die italienische Landschaft oder die holländische oder den Orient darstellten. Und nicht endlich soll er heissen, dass die Wahl patriotischer Stoffe für das Wesen einer nationalen Kunst entscheidend sei. So wünschenswerth die Behandlung solcher Stoffe auch sein mag, in künstlerischer Beziehung ist sie ohne Belang. Schon vor fast hundert Jahren sagte Goethe: Vielleicht überzeugt man sich bald, dass es keine patriotische Kunst und patriotische Wissenschaft gebe. Beide gehören, wie alles Gute, der ganzen Welt an und können nur durch allgemeine freie Wechselwirkung aller zugleich Lebenden gefördert werden.

Ganz ebenso, wie um die Forderung der Nationalität, steht es um die des Idealismus. Sie trifft das Wesen der Kunst

so sehr, dass ohne ihre Erfüllung eine künstlerische That gar nicht denkbar ist. Jedes Werk, das als solche angesehen werden soll, giebt die Idealität dessen, was dargestellt wird. Der unscheinbarste Gegenstand, den eine schöpferische Natur erfasst, wird durch die Berührung mit ihrem Geist idealisirt, während der erhabenste Vorwurf, an dem sich die künstlerische Unzulänglichkeit abmüht, zur Banalität herabsinkt. Auch hier ist nicht der Gegenstand, sondern die Gestaltungskraft das Entscheidende. Und es kommt nicht darauf an, ob sie sich hierbei mehr naturalistischer oder mehr stilisirter Ausdrucksformen bedient, als dass sie das Wesentliche der Erscheinung zur vollen Geltung bringt.

Und noch das zuerst genannte Schlagwort der Schönheit, welch missverstandenem Anspruch soll dieses zur Deckung dienen? Ist nicht gerade die Schönheit das letzte Ziel, dem die bildenden Künste zustreben? Ob die Frage zu bejahen oder zu verneinen ist, hängt von dem Sinne ab, den man in das Wort Schönheit legt. In der That wird mit keinem Wort der ästhetischen Terminologie solcher Missbrauch getrieben, wie gerade mit diesem, und nichts Anderes hat das Verständniss künstlerischer Erscheinungen so erschwert, wie dieses so harmlos klingende Postulat der Schönheit. Während die beiden anderen Forderungen mehr theoretischer Natur sind, scheint sich in dieser das künstlerische Bedürfniss des Publikums unmittelbar auszusprechen. In der grossen Mehrzahl der Fälle hat diese geforderte Schönheit indess mit Kunst nicht das Geringste zu thun. Das kann nicht oft genug wiederholt werden. Was gemeiniglich verlangt wird, sind im Figurenbild schöne Gesichter, weibliche vor Allem, in der Landschaftsmalerei schöne Gegenden, kurz das, was auch dem Laiengeschmack im Alltags-

leben als schön erscheint. Die Vielen, die keine andere Schönheit kennen, sind für die künstlerische Schönheit blind. Sie mögen sich freilich im Rechte glauben, wenn sie die Masse von Bildern sehen, die auf diese Schwäche spekuliren. Es ist immer ein Zeichen grossen Ernstes und grosser Ehrlichkeit, wenn diese Art von Naturschönheit aus der Kunst verschwindet. Denn man glaube nicht, dass sie als angenehme Zugabe noch immer von Werth sein könne. Jede Zugabe, die der Kunst fremde Associationen anregt, wirkt nicht als Steigerung des künstlerischen Ausdruckes, sondern als Abschwächung. Die meisten Porträts, die der Schönheit der Dargestellten ihre Popularität verdanken, sind künstlerisch minderwerthig, und die vollendetsten Bildnisse aller Zeiten geben Persönlichkeiten wieder, denen wir im Leben kaum viel Reiz abgewinnen möchten. Vielleicht das schönste Bild von Velasquez, und eines der schönsten überhaupt, schildert die Gruppe einer kränklichen, in groteskes Kostüm gezwängten Infantin mit einer grossköpfigen missgestalteten Zwergin und einem dünnbeinigen Zwerglein, und Jedermann weiss, dass Rembrandt's schönste Porträts ihre Schönheit nicht den Zügen seiner Modelle entlehnten. Kein Zweifel also, die malerische Schönheit besteht in etwas Anderem als in der Darstellung schöner Objekte. Worin aber besteht sie?

Wir wissen, dass die Schönheit keine Eigenschaft der Dinge ist, wie etwa die Härte oder die Schwere. Sie lebt kein Leben für sich, sie wird erst lebendig durch das Auge, das sie empfindet. Das Wohlgefallen, das ein Gegenstand bei dem Beschauer erweckt, ist das, was wir die Schönheit des Gegenstandes nennen. Daher die Unmöglichkeit, sie mit Worten zu umschreiben, sie ist unendlich mannigfaltig, sie wechselt nach den Ländern und den Jahrhunderten, sie tritt am selben Ort

zur selben Zeit, je nach dem Grad der Geschmacksbildung, in den verschiedensten Formen auf. Sie wechselt auch nach den verschiedenen Künsten. Das, was in der Plastik gefällt, ist etwas Anderes, als was in der Malerei gefällt. Dort handelt es sich im Wesentlichen um die Schönheit der formalen Erscheinung, hier um die der farbigen. Die Darstellungsmittel, über die eine Kunstart verfügt, bestimmen den Charakter ihrer spezifischen Schönheit. Das letzte Ziel der malerischen Gestaltung wird immer in der Wiedergabe des unendlichen Reichthums der Lichterscheinungen liegen. Alle Probleme der Raumbildung, des Kolorismus, des Helldunkels, der Pleinairs beruhen auf dem Versuche, ihrer Mannigfaltigkeit Herr zu werden. Durch deren Bewältigung werden ebenso viele Arten der malerischen Schönheit geschaffen. Gerade sie sind es, denen die grosse Menge verständnisslos gegenübersteht. Aber auch dem gebildeteren Theil des Publikums fällt es schwer, sich von den freilich unbewusst festgehaltenen Lehren der Winckelmann'schen Aesthetik los zu machen, nach der alle Schönheit in der Schönheit des Umrisses liegt. In ihr erschöpft sich für den Laien der Begriff der Zeichnung, die er nun in Gegensatz zur malerischen Behandlungsweise bringt. Und er mag sich hierbei auf den sogenannten klassischen Stil der italienischen Renaissance berufen, in der unter dem Einfluss der antiken Plastik das formale Prinzip in den Vordergrund trat. Aber er sollte nicht übersehen, dass von der florentinisch-römischen Cinquecentokunst aus kein malerischer Fortschritt mehr möglich war, ebensowenig wie in Deutschland von der Kunst Cornelius' aus.

Ist es zu verwundern, wenn dieses selbe Publikum den raffinirten Farben- und Lichtproblemen, die mit der Ent-

wickelung der modernen Malerei an die Oberfläche traten, hülf- und rathlos gegenübersteht?

Dieses Verhältniss ist sehr lehrreich und verdient wohl, dass für einen Moment dabei verweilt wird. Es ist auch zweifellos von aktuellster Bedeutung.

Zunächst glaube ich nicht, dass die Majorität sich guten alten Bildern gegenüber anders stellt als zu guten modernen. Sie nimmt die alte Kunst, wie sie ihr in den Museen vor Augen tritt, mit dem Respekt hin, den man Werken zollt, die noch nach Jahrhunderten offizielle Anerkennung erlangen. Da Niemand von ihr verlangt, sie sollte die Natur so sehen, wie sie die Holländer des 17. oder die Italiener des 15. Jahrhunderts gesehen haben, so fehlt auch der Grund, sich gegen diese Zumuthung aufzulehnen. Anders der modernen Kunst gegenüber. Von dem gleichzeitigen Künstler meint das Publikum erwarten zu dürfen, dass er die Natur nicht anders wiedergebe, als es selbst sie zu sehen gewohnt ist.

Der Zwiespalt zwischen dem künstlerischen Auffassungsvermögen des Publikums und der künstlerischen That tritt in voller Stärke da ein, wo diese etwas Neues schafft. Im Grunde geschieht das ja durch jedes wirkliche Kunstwerk, im höchsten Maasse durch die Produktion des Genies. Doch davon soll noch nicht die Rede sein. Hier handelt es sich um jenes Neue, das auf dem Wege einer fortschreitenden Entwickelung der Naturanschauung und der Wiedergabe des Geschauten gefunden wird. Keine Frage, dass es auch hier die starken schöpferischen Kräfte sind, die die ersten entscheidenden Schritte thun. Aber, was sie gewonnen, das wird, von ihrer individuellen Ausdrucksweise abgesehen, nach und nach künstlerisches Gemeingut. Erst sind es nur wenige begabtere

und entwicklungsfähigere Naturen, die auf der neuen Bahn folgen, angefeindet und verlacht zunächst, aber über kurz oder lang hantirt auch das Durchschnittstalent mit diesem Neuen ebenso sicher, wie zuvor mit dem nun Veralteten. Das ist ein mit zwingender Nothwendigkeit sich vollziehender Prozess. Verzögert kann er im schlimmsten Falle werden, aufgehalten nie. Für das Publikum verwirrend ist vor Allem jenes Uebergangsstadium, in dem sich auch in der Künstlerschaft der Gegensatz zwischen alter und neuer Richtung nicht ausgeglichen hat. Ein solcher Gegensatz wird zwar stets bestehen, wo eine gesunde Kunst sich lebendig entwickelt, aber es giebt doch Momente, in denen die Wandlung schärfer ins Bewusstsein tritt, woauch der vorurtheilslosere und sensitivere Beschauer nicht ohne Mühe zu folgen vermag. Der Grund für diese Erscheinung ist leicht einzusehen. Das Künstlerauge ist, um bei dieser populären Ausdrucksweise zu bleiben, die aber hier völlig ausreicht, nicht nur ein besonders empfindlich organisirtes, es ist überdies durch die fortgesetzte Uebung in hohem Maasse geeignet zur Aufnahme der subtilsten Erscheinungen der sichtbaren Welt. Es entdeckt Reize in dem Verhältniss der Objekte zu einander, Feinheiten der Lichtbrechung, Schönheiten des atmosphärischen Lebens, die bisher noch Niemand geschaut. Jede solche Errungenschaft erwirkt sich bis zu einem gewissen Grade neue technische Mittel zu ihrer Darstellung. So entstehen Werke, deren Fremdartigkeit den Laien zum Widerspruch reizt, während er doch vielmehr für die Erweiterung seiner Naturanschauung dankbar zu sein hätte. Nicht verlangen sollte er, dass der Künstler ihm die Natur zeigt, wie er sie sieht, sondern er soll durch die Kunst lernen, die Natur zu sehen,

In der That wird dieses Resultat auch erreicht, und zwar in so durchgreifender Weise, dass der Laie, der für den Ausdruck der künstlerischen Persönlichkeit nur selten Empfindung hat, nun geneigt ist, die eben vergangene Periode in Bausch und Bogen zu verurtheilen, da sie den Grad und die Art von Naturwahrheit nicht mehr aufweist, an die er sich erst widerwillig, schliesslich aber doch vollständig gewöhnt hat. Auch beim Publikum vollzieht sich dieser Umschwung mit derselben Gesetzmässigkeit, wie bei den Künstlern. Den Einen wie den Anderen bleibt keine Wahl, ob sie folgen wollen oder nicht, am wenigsten jedenfalls den Künstlern selbst. So wäre, um nur ein Beispiel zu nennen, als Raffael seine grossen Werke vollendete, es wohl keinem florentiner oder römischen Maler möglich gewesen, Bilder etwa in der Art des Perugino oder Botticelli zu malen. Das blieb höchstens einem verlorenen Provinzkünstler vorbehalten. Trotz alledem waren Botticelli und Perugino weit schöpferischere Naturen als die meisten derjenigen, die in der vollendeten Formensprache des Urbinaten redeten. Eine Probe auf das Talent ist das Befolgen einer neuen Richtung ohne Weiteres sicherlich nicht. Jeder künstlerische Eroberungszug ist von Marodeuren gefolgt, die da, wo die Anderen kämpften, nach leichter Beute suchen, und es ist ein, für den Anfang wenigstens, des Beifalls der Menge sicheres Unternehmen zur Verdächtigung der ganzen Bewegung, an deren Führer man sich nicht heranwagt, diese armseligen Gestalten an den Pranger zu stellen. Doch ebenso sicher ist, dass ein Talent, sofern es noch triebkräftig, sich dem Fortschritt nicht verschliessen kann und wird.

Indess bedeutet jede neue Richtung einen Fortschritt schon deswegen, weil sie neu? Gewiss nicht. Sie bedeutet

einen Fortschritt nur insoweit sie das Vermögen, einen Natureindruck wiederzugeben, verfeinert und gesteigert hat. Es ist eine Beobachtung von nicht zu verkennender Bedeutung, dass jede malerische Entwicklung eine naturalistische ist. So oft die Malerei sich der Natur zuwendet, strömt ihr eine Fülle neuen Lebens zu. Im Naturalismus löst nicht nur, wie so oft im Verlaufe der Kunstgeschichte, eine äusserliche Richtung eine andere ab, sondern bis in ihre Wurzeln wird die Kunst verjüngt. Das ist es, was ihn unwiderstehlich macht.

Entbehrt nun auch das Schauspiel des sich gegen die neue Kunst sträubenden Publikums dank dem glücklichen Ausgange eines heiteren Zuges nicht, so ist dagegen das Verhältniss eben dieses Publikums zu den grossen Meistern seiner Zeit von ernster, fast tragischer Bedeutung. Höher als die Naturanschauung einer bestimmten Kunststufe steht das Recht der künstlerischen Persönlichkeit. Jene liefert nur das Material, in der diese ihr innerstes Wesen ausspricht. Je vollendeter das Material, um so reicher auch die individuelle Ausdrucksfähigkeit. Das Entscheidende aber ist die Kraft der Persönlichkeit. Giotto behält seine Bedeutung ebenso neben Leonardo, wie Jan van Eyck neben Rembrandt. Und da es nicht sowohl auf den Gegenstand ankommt, als auf das künstlerische Temperament, mit dem er erfasst wird, so zeigt sich auch hier, dass der Werth eines Gemäldes nicht durch seinen Inhalt, sondern durch das Maass der darin enthaltenen schöpferischen Kraft bestimmt wird. Eben dieses persönliche Maass zu schätzen, fehlt dem Publikum zumeist die Fähigkeit.

Je stärker ausgeprägt eine Individualität ist, um so mehr erhebt sie sich über den Durchschnittsgeschmack. Vielleicht

sind noch zu keiner Zeit die grossen Meister so einsam gestanden, wie in diesem 19. Jahrhundert des grossen Publikums. Immer wieder hat sich derselbe Vorgang wiederholt, dass sich um einen seine Zeit überragenden Künstler eine kleine Zahl von seinem Werth Ueberzeugter schaarte, die nie die Macht und meist auch nicht die Mittel hatten, ihm ein mehr als nur bescheidenes Feld für seine Thätigkeit zu eröffnen. Lebte ein solcher lange genug, so konnte er freilich auch noch erleben, populär zu werden, aber diese meist mehr auf die Mode als auf wirkliches Verständniss begründete Popularität vermag ebensowenig das Versäumte gut zu machen, wie eine Garantie zu bieten, dass es in der Zukunft besser werde. Darin liegt die Tragik, unter der gewiss nicht weniger die leiden, die Kunst geniessen wollen, als diejenigen, die sie schaffen. Es ist das Unglück unserer Zeit, dass jenes kleine, aber durch die dauernde und enge Fühlung mit der Kunst in hohem Grade empfängliche Publikum verschwunden ist und durch die breite Menge ersetzt wurde, die es kaum je zu einer wirklichen künstlerischen Kultur, aber sicher nie zur Fähigkeit bringen wird, dem Genie auf seinem Wege zu folgen. Gewiss war es kein Zufall, dass gerade Raffael und Michelangelo von Julius II. und Leo X. mit den grossen Aufgaben betraut wurden, oder dass gerade Holbein von Heinrich VIII. oder Velasquez von Philipp IV. beschäftigt wurden. Und ebensowenig ein Zufall ist es, dass wir in dem Holland des 17. Jahrhunderts mit seinem dem modernen so verwandten Kunstpublikum zum ersten Mal im grossen Stil einer Verkennung der wahren, für die Dauer schaffenden Meister zu Gunsten schwächlicher Modemaler begegnen. Frans Hals ist in seinem Alter auf Armenhausunterstützung angewiesen,

ebenso wie Ruisdael. Der Delfter Vermeer stirbt von Schulden überlastet. Hobbema vertauscht seine Kunst mit dem einträglicheren Geschäft eines Steuereinnehmers. Und eine traurige Wahrheit ist es, dass Rembrandt seine unsterblichen Werke nicht schuf, getragen von dem Beifall seines Volkes, sondern dem tragischen Verhängniss zum Trotz, das durch die Gleichgültigkeit seiner Landsleute über ihn hereinbrach.

Das sind Lehren, die nicht ermuthigend wirken. Sie zeigen, dass die Uebelstände nicht auf zufälligen, abstellbaren Verhältnissen beruhen, sondern in der Entwickelung der Dinge selbst begründet sind. Mag man immerhin durch die Erziehung der Schule und durch die öffentlichen Sammlungen die künstlerische Bildung der grossen Menge zu heben suchen, man wird wenigstens ihre Fähigkeit für edlere Genüsse steigern. Der wahren Kunst wird damit schwerlich viel geholfen. Hier handelt es sich nicht um die Menge, sondern um die Wenigen, die fähig sind, das Beste zu empfinden. Es handelt sich auch nicht darum, die grosse Masse der Künstler zu beglücken, sondern die Besten unter ihnen zu fördern.

Und wenn uns als Ideal jene glücklichen Epochen vorschweben, da ein fürstlicher Mäcen, mit edlem Beispiel vorangehend, die Ersten seiner Zeit vor die höchsten Aufgaben gestellt, so mag uns die hohe Huld, die in diesen Tagen dem Gefeiertsten unter den deutschen Malern zu Theil ward, mit froher Zuversicht erfüllen. Es ist das erste Mal, dass ein preussischer König einen Künstler in einer Weise auszeichnete, wie sie bisher nur jene Männer erfahren, auf deren Arbeit die politische und militärische Grösse des Reiches beruhte. Möge es ein verheissungsvolles Zeichen dafür sein, dass immer mehr auch die Kunst unter den Ruhmestiteln Preussens sich eine

Stelle schaffe. Besser als durch das grosse Publikum, rascher als durch die Regierung, die auf den schwerfälligen Verwaltungsapparat angewiesen ist, wird sie gefördert durch die frische Initiative eines kunstgeneigten Fürsten. Wir aber hoffen, dass er, der den Würdigsten fand für die Ehrung der Kunst, auch für die Mehrung unseres Kunstbesitzes stets die Männer finden möge, die geeignet sind, seinen hochfliegenden Plänen die künstlerische Gestaltung zu verleihen.

Dass sich solche Hoffnungen an die Person des erlauchten Protektors unserer Akademie knüpfen dürfen, verleiht dieser Stunde an dieser Stelle eine erhöhte Weihe. Wir geben unseren Gefühlen Ausdruck in dem Rufe: Unser Allergnädigster König und Kaiser Wilhelm der Zweite, er lebe hoch.



Gedruckt in der Königlichen Hofbuchdruckerei von E. S. Mittler & Sohn,
Berlin SW12, Kochstrasse 68–71.



